

Habakuk Traber

## Gedanken zu Josef Tals Symphonie

### I. Geschichte

„Der zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, ist eine Einheit“, schrieb Arnold Schönberg 1934. „Obwohl die Elemente dieser Gedanken dem Auge und Ohr unabhängig voneinander erscheinen, enthüllen sie ihre wahre Bedeutung nur durch ihr Zusammenwirken, ebenso wie kein einzelnes Wort allein ohne Beziehung zu andern Wörtern einen Gedanken ausdrücken kann. Alles, was an irgendeinem Punkt dieses musikalischen Raums geschieht, hat mehr als örtliche Bedeutung. Es hat nicht nur auf seiner eigenen Ebene eine Funktion, sondern in allen anderen Richtungen und Ebenen und ist selbst an entfernter gelegenen Punkten nicht ohne Einfluß.“ Schönberg sprach nicht vom Ort, an dem Musik erklingt, sondern von dem Raum, den ein Werk aus sich heraus in der Vorstellung und im Erleben von Komponist und Hörer erzeugt. Er hat daraus die Zwölftontheorie abgeleitet, ein musikalisches Ordnungs- und Bezugssystem, das die alte Ordnung der Tonalität, die ihre Tragfähigkeit eingebüßt hatte, ablösen konnte. Sein Ansatz läßt sich weit über die Reihentheorie hinausdenken, in einen Bereich geschichtsbewußter Moderne, die sich nicht (mehr) serieller Verfahren bedient.

Josef Tals Fünfte ist keine Symphonie im klassischen Sinn. Sie beschränkt sich auf einen Satz, ist nicht einmal verdeckt mehrsätzig wie Schönbergs Kammer-symphonie oder Liszts Symphonische Dichtungen. Mit der bloß wörtlichen Übertragung des griechischen Begriffs als „Zusammenklang“ ist das neue Werk des israelischen Komponisten jedoch zu dürftig beschrieben, denn wesentliche Gedanken der klassischen symphonischen Idee sind beibehalten: das Prinzip der Entfaltung in Gegensätzen, das den schroffen Kontrast ebenso kennt wie den feinen Übergang, die Transformation eines Gedankens in einen anderen genauso wie deren deutliche Abgrenzung voneinander; das Prinzip der – wie immer variierten – Wiederholung. Wiederholungen brauchen das Erinnern. Das aber steht quer zum Lauf der Zeit. Erinnern und Erkennen ermöglichen eine räumliche Vorstellung des musikalischen Ablaufs, die Idee von einer Architektur der Musik. „Nichts steht allein, nichts kommt nur einmal vor. Ein musikalischer Gedanke, den wiederaufzugreifen und zu erinnern sich nicht lohnt, ist es nicht wert, in einer Partitur weitergegeben zu werden“ (Josef Tal). Der musikalische Gedanke muß zwingend und überzeugend formuliert sein, denn er ist mehr als ein Einfall, er ist ein Mitbedenken alles dessen, was sich aus ihm entwickeln und was mit ihm geschehen kann.

## II. Die fünfte Symphonie

Gäbe es keinen Dirigenten, man würde den Beginn der Symphonie nur bei äußerster Stille wahrnehmen. Sie gliedert sich in sechs Teile, von denen äußerlich immer zwei als Gegensatzpaar zusammengehören. Ein Tempo verbindet die Abschnitte 1, 3 und 5 ( $\text{♩} = 60$ ), ein anderes die Teile 2, 4 und 6 ( $\text{♩} = 55$ ). Die Zeitmaße sind verschieden, ihr Grundpuls jedoch ist bis zum Verfließen ähnlich. Mit den ersten beiden Teilen ist das Material des Werkes exponiert. Aus einem tiefen flirrenden Klang (tremoli der Celli, Bässe, Harfen und der großen Trommel) wächst ein ruhiger Posaunensatz, zwischen den die Tuba fährt. Ihm entgegen rasche Figuren der Marimba. Sie werden vom Posaunentrio aufgegriffen, führen schließlich, rhythmisch mit der Pauke koordiniert, in ein crescendo als Übergang zum zweiten Teil. Den eröffnen Instrumente, die im ersten Teil schwiegen (hohe Streicher, Holz). Er etabliert den Dialog. Einer kräftig nieder- und wieder auffahrenden Geste antwortet milder Hörner- und Posaunenklang. Die Schichten durchmischen sich, Bläser imitieren die Bewegung der Violinen, die reagieren doppelt darauf: Sie gestalten ihre einstimmige Linie selbst dialogisch, indem sie durch Dynamik und Bewegung unterschiedene Elemente zusammenspannen („Polyphonie in der Monophonie“); und sie lassen eine musikalische Qualität in eine andere umschlagen: Viele rasche, selbständige Bewegungen verdichten sich zu einem wogenden Klang (extreme Polyphonie endet in gefährdeter Homophonie). Zum Klangband der Streicher setzen die Bläser Kontraste durch scharfe Rhythmen oder ruhige Bewegung.

Der dritte Teil entsteht aus den vergrößerten Elementen des ersten. Harfen, Trommel und tiefe Streicher legen das Klangband, sein Spektrum ist gegenüber dem Anfangsteil erweitert. Den Blechbläserpart übernimmt das Holz, das sich zum ersten Mal geschlossen am symphonischen Geschehen beteiligt, den der Marimba die Streicher im pizzicato. Rasche Figuren und Gesten dominieren, ihr Anteil hat gegenüber Abschnitt 1 zugenommen. Akzente treten in den Vordergrund – sie waren in den drei über den ersten Teil verstreuten Tam-Tam-Schlägen angelegt –, sie werden aus der Andeutung zur klaren Existenz erhoben. Mit diesem Prinzip des Wachstums musikalischer Gedanken ist ein Gegenbild zur durchbrochenen Arbeit klassischen Stils aufgestellt, in ihr hatten sich Themen und Motive durch Fragmentierung und Verarbeitung zu bewähren.

Fast ein Drittel des ganzen Werkes umfaßt der zentrale vierte Teil, der auf dem zweiten aufbaut. Er beginnt in den Streichern als Dialog zwischen der ausladenden melodischen Geste und dem unruhigen Klangband. Das Wechselspiel bezieht allmählich auch die Bläser ein. Elemente des ersten Teils treten hinzu und gehen mit denen des zweiten Teils immer neue Konstellationen ein, zeigen Verwandtschaft und Nähe, Gegensatz und Widerspruch. Das Klangband ändert sich: Es baut sich bei gleichbleibenden Tönen aus ungleichen Rhythmen auf. Aus ihm lösen sich einzelne schnelle Figuren und bilden ein kontrapunktisches Geflecht. Bläsertriller markieren verlängerte Akzente. Das Schlagzeug tritt solistisch hervor, behält von den zitierten Motiven nur die äußeren Umrisse, verdichtet, bündelt den Rhythmus und führt im crescendo in eine neue musikalische Szenerie. Sie kontrastiert die Soli von Violine, Viola und Violoncello, später die von Baßklarinette, Alt-Saxophon und Trompete mit wechselnden Orchesterstrukturen zwischen Polyphonie, zum Klang verschmelzenden Einzelstimmen und markanten Rhythmen. Kammermusik kommt in die Symphonie. Schließlich durchdringen sich zwei Schichten, fortissimo die Bläser, aus dem piano crescendierend die Streicher. Sie finden zu einem kräftigen Klang zusammen, an den sich der fünfte Abschnitt der Symphonie anschließt. Er setzt an, wo der dritte endet. Um Elemente aus Teil I – den ruhig schreitenden

Aus der Partiturhandschrift der fünften Symphonie

homophonen Satz, die raschen Figuren von Marimba und Bläsern – legt sich Material aus den anderen Teilen, die Akzentfiguren aus dem dritten, die unruhige Klangfläche aus dem zweiten (in den Harfen, stellenweise auch der Marimba). Die melodischen Figuren aus der motivisch-thematischen Schicht beider Teile wandern durchs Orchester wie Klangfarbenmelodien. Elemente aus Teil I und II überlagern sich und gehen ineinander über. Komponiert ist das Pendeln zwischen motivischer Schicht und Klang. Der Teil endet, wie der dritte begann.

Der sechste Teil startet als erweiterte Reprise des zweiten. Aus der Einstimmigkeit prägnanter Motive wird polyphone Mehrstimmigkeit, die sich zum unruhig ziselierten Klang verdichtet; die verschiedenen Gestaltungsweisen erscheinen nacheinander, aber auch gleichzeitig. Akzente zeichnen rhythmische Konturen. Der Gang der Ereignisse gewinnt zur Mitte des Teils hin an Intensität, hält in zwei Takten der Harfen und Röhrenglocken inne, um sich dann aus rasch wechselnden Feldern zur Schlußsteigerung zu sammeln. Die aber behält nicht das letzte Wort. Das fortissimo eines Tutti-Trillers löst sich auf und zieht sich zurück – das Werk verschwindet in der Stille, aus der es gekommen war. Am Ende stehen die hohen Klänge so, wie die tiefen den Anfang machten. Es bleibt schließlich trotz aller Verzahnungen zyklischer Gestaltung die offene Form, der offene Horizont der Symphonie.

### III. Ausblick

Josef Tal, 1910 in Pinne (heute Pniewy) bei Poznań (Posen) geboren, in Berlin aufgewachsen und ausgebildet, bevor er, der ‚Sohn des Rabbiners‘ (so der Titel seiner Autobiographie), 1934 das nazistisch regierte Deutschland verließ, ist Avantgardist, und als solcher traditionsverbunden. Er beruft sich auf Beethoven und dessen Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem, was musikalisch nötig und möglich ist. Doch er steht in Opposition zu den Traditionalisten (nicht nur in Fragen der Kunst). In Jerusalem hat er das erste Studio für elektronische Musik aufgebaut, als der Prozeß der kulturellen Öffnung in Israel noch in den Anfängen war. Die Erfahrung mit der synthetischen Tonerzeugung hat sich auch auf das Komponieren mit herkömmlichen Instrumenten ausgewirkt. Sie hat das Bewußtsein für Klangspektren, für deren Organisation, Manipulation und Variation geschärft. Sie hat den Umgang mit Interpolationen, mit Vergrößerungen, Erweiterungen und Umwandlungen musikalischer Modelle nach bestimmten Mustern zum selbstverständlichen Repertoire des schöpferischen Handwerks gemacht. Sie hat das Verhältnis verschiedener Schichten einer Komposition in neuem Licht erscheinen lassen. So findet das Wechselspiel zwischen Kontrast und Übergang, zwischen Metamorphose und Abgrenzung in Tals 5. Symphonie auf verschiedenen Ebenen statt: Es erfaßt Satztechnik und Bewegungscharakter, entwickelt sich zwischen Homophonie und Polyphonie, zwischen rascher Bewegung und deren verdichtender Multiplikation zum Klang, zwischen weiter und enger Intervallik, zwischen schneller und ruhiger Gestik. Es ergreift Klangfarbe und Instrumentation, prägt schließlich auch das Verhältnis zur Zeit: Die Wiederholung musikalischer Gedanken bestätigt zum Teil die hauptsächlichen Zäsuren der Form und damit ihre Statik, sie macht sich aber auch unabhängig davon und schafft so ein Netz von Beziehungen, das sich nicht an die vorgegebenen Grundrisse der Großform hält. Eindimensionales Denken wird Tals Werk nicht gerecht. Das Geschehen in seiner Symphonie erzeugt und erfüllt einen mehrdimensionalen Raum, dessen Schwerkraftverhältnisse nicht vorab festliegen. Sie sind selbst Teil des symphonischen Prozesses, werden deutlich erst durch eine Vielzahl verschiedener Konstellationen von Klang und Bewegung, von Dichte und Transparenz, von Melodie und Geste, von Nähe und Ferne, von Erkennen und Erinnern. Eine ausgearbeitete Theorie des musikalischen Raums könnte der Begriffsnot abhelfen, die der Komponist im Vorwort zu seiner Partitur beschrieb. Das Verhältnis von Verstand und Gefühl, von Vernunft und Emotion aber kann auch sie nicht erfassen. Denn das bedarf der aktiven Beteiligung des Hörenden.